



FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS – FASA

CURSO: COMUNICAÇÃO SOCIAL

HABILITAÇÃO: JORNALISMO

**O CINEMA E A DIVERSIDADE SEXUAL: UMA ANÁLISE DAS OBRAS DO
CINEASTA PEDRO ALMODÓVAR**

ARTHUR HENRIQUE FARIA HERDY

2041264/7

ORIENTADORA: Renata Innecco Bittencourt de Carvalho

Brasília/DF, outubro de 2007

ARTHUR HENRIQUE FARIA HERDY

**O CINEMA E A DIVERSIDADE SEXUAL: UMA ANÁLISE DAS OBRAS DO
CINEASTA PEDRO ALMODÓVAR**

Monografia apresentada como um dos requisitos para
conclusão do curso de Comunicação Social do Centro
Universitário de Brasília – UniCEUB

Orientadora: Renata Innecco Bittencourt de Carvalho

Brasília/DF, outubro de 2007

ARTHUR HENRIQUE FARIA HERDY

**O CINEMA E A DIVERSIDADE SEXUAL: UMA ANÁLISE DAS OBRAS DO
CINEASTA PEDRO ALMODÓVAR**

Monografia apresentada como um dos requisitos para
conclusão do curso de Comunicação Social do Centro
Universitário de Brasília – UniCEUB

Orientadora: Renata Innecco Bittencourt de Carvalho

Banca examinadora:

Profa. Renata Innecco Bittencourt de Carvalho
Orientadora

Profa. Lara Santos de Amorim
Examinadora

Prof. Severino Francisco da Silva Filho
Examinador

Brasília/DF, outubro de 2007

DEDICATÓRIA

A todos aqueles que acreditam que o amor é livre

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela força para continuar.

A minha família, pelo incentivo.

A meus amigos, o vento em minhas asas.

A professora Renata Bittencourt, pela paciência e dedicação.

Aos professores que permitiram meu crescimento.

A toda a equipe do Caderno C do jornal Correio Braziliense, minha escola.

A Miriam, que me impediu de surtar.

A você.

EPÍGRAFE

"Todo homem deveria experimentar a boca de outro homem"

Madonna

RESUMO

Seja nos tempos bíblicos, médios, românticos, e até cibernéticos, sexo sempre foi um tabu. A questão da orientação sexual, além de controversa, possui diferentes formas de interpretação por entre os séculos. Com o advento do cinema, no fim do século 19, as representações sociais, bem como, diversos estilos de vida, puderam ser mostradas na “tela grande” e ganharam o mundo pela visão de grandes diretores.

Tendo os Estados Unidos e a indústria *hollywoodiana* como principais vertentes, o cinema adquiriu *status* representativo. A questão lésbica, gay, bissexual, transexual e travesti (LGBT), porém, só alcançou notoriedade social com certo atraso em relação ao cinema europeu. Tratado com preconceito em representações recheadas de estereótipos, somente nos últimos 30 anos a questão homossexual começou a ganhar teor de normalidade e se modifica conforme o tempo passa.

Antes restrito a produções independentes ou de cunho pornográfico, o cinema *gay* começou timidamente a ganhar espaço nas grandes produções. De coadjuvante, a questão da diversidade sexual tomou forma em obras grandiosas que, além de ajudarem a visibilidade da comunidade LGBT, também contribuem, mesmo que de maneira tímida, para a erradicação do preconceito.

O cineasta espanhol Pedro Almodóvar é um dos grandes representantes do cinema contemporâneo. Com sua visão peculiar da realidade, ele retratou diversos tipos de personagens em suas obras, dando sempre destaque a representação social da questão LGBT.

Palavras-chave: Homossexualidade. Cinema. Pedro Almodóvar.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
1.1	CONTEXTUALIZAÇÃO DO ASSUNTO	9
1.2	JUSTIFICATIVAS	10
1.3	FORMULAÇÃO DO PROBLEMA	10
1.4	OBJETIVO GERAL	10
1.5	OBJETIVO ESPECÍFICO	10
1.6	HIPÓTESE	10
1.7	DESCRIÇÃO SUCINTA DA METODOLOGIA	11
1.8	APRESENTAÇÃO DA ESTRUTURA E DA ORGANIZAÇÃO DA MONOGRAFIA	11
2	DESENVOLVIMENTO	12
2.1	EMBASAMENTO TEÓRICO	12
2.1.1	Revisão bibliográfica	12
2.1.2	Fundamentação teórica	12
2.2	DESCRIÇÃO DETALHADA DA METODOLOGIA	20
2.2.1	Fundamentação da metodologia utilizada	20
2.2.2	Paradigma escolhido	20
2.2.3	Estratégia de verificação utilizada	20
2.2.4	Instrumentos	21
2.2.5	Sujeitos	21
2.2.6	Procedimentos/operacionalização	22
2.2.6.1	Cronograma	22
2.3	APRESENTAÇÃO E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS	22
2.3.1	Análise dos dados	22
2.3.1.1	<i>Labirinto de paixões: sexo, drogas e rock n' roll en la movida</i>	23
2.3.1.2	<i>A lei do desejo: jogos de luxúria e paixão</i>	27
2.3.1.3	<i>Tudo sobre minha mãe: questões sobre o universo feminino</i>	33
2.3.1.4	<i>A má educação: tradição católica em xeque</i>	40
3	CONCLUSÃO OU CONSIDERAÇÕES FINAIS	47
4	REFERÊNCIAS	49

1 INTRODUÇÃO

1.1 CONTEXTUALIZAÇÃO DO ASSUNTO

Por maiores que sejam as conquistas com relação aos direitos dos homossexuais, o assunto ainda é desconfortável para a maior parte da população. Estigmas e imagens pré-fabricadas viraram senso comum. Em outro viés, a aceitação forjada também se tornou um problema. Questões como a união civil entre homossexuais e a adoção de crianças por casais do mesmo sexo estão cada vez mais em voga na mídia informativa, e também em outras vertentes culturais, como estudos, livros, música e a televisão.

No meio cinematográfico, diversas produções de tempos em tempos levantam a questão, quase sempre causando controvérsia e apontando, mais uma vez, os “olhos” da mídia e da sociedade para a comunidade LGBT. Antes marginalizada e obscura, hoje, a comunidade *gay* lança mão de artifícios para adquirir visibilidade, como a última Parada do Orgulho LGBT de São Paulo, em junho de 2007, que conseguiu reunir aproximadamente 3,5 milhões de pessoas, um número recorde. O cinema como formador de opinião e visível influência social, vem mudando suas representações com relação à diversidade sexual conforme os grupos lutam por seus direitos.

1.2 JUSTIFICATIVAS

Um fato decisivo para a escolha da temática desta pesquisa foi o fato do pesquisador ter sido criado de maneira livre, onde nenhum assunto era proibido ou tabu. Além de uma contribuição para a sociedade, como justificativa pessoal é ressaltada que a maneira de enxergar as pessoas como iguais, sem distinção de gênero, cor, raça ou orientação sexual, foi um valor passado junto com todos os outros valores éticos e morais, pela família. Sendo assim, surgiu o grande interesse pelas questões que envolvem o preconceito e a conseqüente luta de alguns grupos sociais pela afirmação. Por afinidade, a questão da diversidade sexual sempre esteve presente, seja na família, nos amigos ou em outros meios sociais do qual o pesquisador faz parte.

O cinema é um dos maiores representantes da comunicação contemporânea. O amor pela sétima arte é um dos responsáveis para o desenvolvimento do pensamento crítico, algo fundamental principalmente para os jornalistas e quaisquer outros estudiosos do meio da comunicação. Com o tempo e a maturidade necessária, é de se esperar que este público passe de espectador passivo a figura atuante, tentando fazer a diferença no mundo e lutar pelos direitos daqueles que a sociedade exclui.

O questionamento de certos tipos de representações, como a da comunidade LGBT, é uma pertinente discussão no meio acadêmico, um dos vetores de transmissão de valores numa sociedade pluralista que certamente não pode ser ignorado, mesmo não sendo o único ou o preponderante.

1.3 FORMULAÇÃO DO PROBLEMA

O cineasta Pedro Almodóvar contribuiu para a aceitação de filmes que possuem a diversidade sexual e a questão LGBT (lésbicas, gays, bissexuais, transexuais e travestis) como tema pela sociedade?

1.4 OBJETIVO GERAL

Analisar filmes dirigidos pelo cineasta Pedro Almodóvar, que sejam emblemáticos e de períodos distintos de sua carreira, de modo a retratar as diversas nuances da comunidade LGBT.

1.5 OBJETIVO ESPECÍFICO

As obras cinematográficas analisadas no projeto contribuíram de alguma forma para a mudança de entendimento com relação à questão?

1.6 HIPÓTESE

Com o passar os anos, os filmes de Pedro Almodóvar investem em um retrato fiel e sem preconceitos da comunidade LGBT, atraindo atenção, tanto da

crítica especializada, quanto do público em geral contribuindo para a erradicação do preconceito.

1.7 DESCRIÇÃO SUCINTA DA METODOLOGIA

Tomando como base a teoria das representações sociais, a monografia foi desenvolvida tendo como fundamentação as metodologias descritiva e explicativa que enumeram e analisam as representações LGBT nas quatro obras de Pedro Almodóvar avaliadas nesta pesquisa: *Labirinto de paixões* (1982), *A lei do desejo* (1987), *Tudo sobre minha mãe* (1999) e *A má educação* (2004). O conteúdo das obras foi examinado com paradigmas qualitativos e observando determinados aspectos presentes na estratégia de verificação documental. Com um olhar aplicado a este determinado grupo, o pesquisador, sujeito da monografia, ponderou sobre as questões com base em um roteiro semi-estruturado que apontava o olhar deste sobre as questões a serem respondidas com este estudo e outras pertinentes que surgiram durante a elaboração da pesquisa.

1.8 APRESENTAÇÃO DA ESTRUTURA E DA ORGANIZAÇÃO DA MONOGRAFIA

A pesquisa foi desenvolvida seguindo a seguinte estrutura: apresenta-se o embasamento teórico e a revisão bibliográfica que detalham os fundamentos que nortearão todo o projeto. Segue-se a isso as metodologias utilizadas no projeto e o cronograma que indica as fases de elaboração da monografia. As análises, baseadas no roteiro do pesquisador, são pontuadas por trechos do embasamento teórico pertinentes à avaliação das cenas e dos aspectos observados. Destacam-se os trechos retirados de obras em que o próprio diretor comenta pontos essenciais ao estudo destes casos. Finalmente, a conclusão que responde as questões levantadas anteriormente e oferece um panorama tanto das obras do cineasta, quanto da questão LGBT e suas implicações na análise do projeto.

2 DESENVOLVIMENTO

2.1 EMBASAMENTO TEÓRICO

2.1.1 Revisão bibliográfica e fundamentação teórica

Criado em 1895, pelos irmãos franceses Auguste e Louis Lumière, o cinema demorou alguns anos para poder retratar o sexo e as relações entre homens e mulheres. Com relação à questão homossexual, esta aparecia de maneira muito contida até meados dos anos 1950.

Apesar de reconhecermos que o desejo homoerótico articula identidades múltiplas, com pontos de vista diversos, manifestando-se numa variedade de práticas, entendemos que o discurso ou o sistema cultural criado em torno da identidade homossexual parte de um lugar específico, onde certos signos podem ser reconhecidos – como linguajar próprio e vestimentas – apelando para a unidade de uma comunidade, mostrando a interação e os valores comuns de um grupo e o papel da comunicação neste sistema e em seu cotidiano. (CODATO, 2004, p.202)

De acordo com Butler (2000); pode-se citar como exemplo, as seguintes noções: a heterossexualidade não é normal nem por direito nem por natureza, é na verdade, promovida sob o regime social da heteronormatividade; gênero e sexo não são a mesma coisa; papéis de gênero são mantidos por serem continuamente desempenhados; a identidade pessoal não pode ser definida a partir de características pessoais.

Baseado no pensamento do sociólogo Émile Durkheim, fundamentou-se uma teoria sobre as representações sociais. Surgia assim, em 1961, o conceito da mesma.

Por representações sociais designamos um conjunto de conceitos, enunciados e explicações originado na vida cotidiana. Elas são o equivalente, em nossa sociedade, aos mitos e aos sistemas de crença das sociedades tradicionais; poder-se-ia mesmo considerá-las como a versão contemporânea do senso comum. (MOSCOVICI, in Hewstone, 2001, p. 218).

A ambigüidade sexual de certos astros ditou algumas regras a partir da década de 1950, tendo em James Dean e Marlon Brando, seus principais representantes. Dean, astro de *Juventude transviada* (1955), e Brando, de *Um bonde chamado desejo* (1951), causavam *frisson* entre as moçoilas inquietas, enquanto na vida pessoal eram freqüentemente associados à presença masculina, reafirmando a bissexualidade. Marlene Dietrich, ícone do cinema alemão, já havia mexido com os brios da sociedade ao mostrar-se ao mesmo tempo sensual e masculina, duas décadas antes, em *O anjo azul* (1932).

A maneira velada de se tratar a homossexualidade foi interpretada anos depois e filmes que aparentemente não faziam esse vínculo, passaram a ser emblemáticos. *Spartacus* (1960), de Stanley Kubrick, trazia a relação próxima entre os personagens de Kirk Douglas e Lawrence Olivier. O erotismo discreto transformou a obra em símbolo. A comédia também retratava as mudanças. Em *Quanto mais quente melhor* (1959), de Billy Wilder, os personagens Joe (Tony Curtis) e Jerry (Jack Lemmon), se travestem de mulher após testemunhar um roubo. Na cena final, o personagem de Joe E. Brown, descobre que na realidade desejava um homem e declara: “*Nem tudo é perfeito*”.

O homossexual é comumente representado de forma humorística ou trágica pelos meios de comunicação de massa, deixando a imagem caricatural ou de sofrimento de sujeito marginal, sem uma identidade cultural ou social delimitada. (...) A classificação de ‘grupos de risco’, sua relação com a Aids, a impossibilidade de casar e ter filhos; tudo isso transforma a compreensão de que cada um possui uma história própria e de que o universo homossexual é composto por diferentes particularidades, sendo o desejo por pessoas do mesmo sexo praticamente a única característica que os identifica. (CODATO, 2004, p.199).

A construção de representações é possível a partir de dois pontos básicos.

É com as práticas sócio-culturais e com a comunicação de massa que o estudo das representações sociais mantém as relações mais significativas. De fato, todas as correntes no campo das representações afirmam a importância de se levar em conta as práticas de uma dada população ou conjunto social quando da pesquisa de suas representações. (SÁ, 1998, p. 43).

Além disso, pode-se dizer que, para que sejam formadas, as representações sociais se apóiam nos processos chamados de ancoragem e

objetivação: a ancoragem nada mais é do que uma interação cognitiva de quaisquer objetos representados - idéias, acontecimentos, pessoas, relações, etc. – ao pensamento social preexistente de um sistema e nas transformações implicadas. A ancoragem classifica e denomina. Já objetivar é o processo de descoberta da qualidade icônica de uma idéia ou ser impreciso, e a conseqüente reprodução de um conceito em uma imagem (SÁ, 1998).

Uma primeira perspectiva se relaciona à atividade puramente cognitiva pela qual o sujeito constrói sua representação. (...) Uma segunda perspectiva acentua os aspectos significantes da atividade representativa. (...) Uma terceira corrente trata a representação como uma forma de discurso e faz decorrer suas características da prática discursiva de sujeitos socialmente situados. (...) Na quarta perspectiva, é a prática social do sujeito que é levada em consideração. (...) Para o quinto ponto de vista, o jogo das relações intergrupais determina a dinâmica das representações. (...) Enfim, uma última perspectiva, mais sociologizante, faz do sujeito o portador de determinações sociais e baseia a atividade representativa sobre a reprodução de esquemas de pensamento socialmente estabelecidos. JODELET, in Sá, 1998, p.62-63).

A visão das relações homossexuais ganhou novo prisma a partir da década de 1980. O surgimento da Aids, chamado na época de câncer *gay*, mudou o olhar com relação à comunidade, fazendo com que estes fossem encarados com ainda mais preconceito. *Filadélfia* (1993), de Jonathan Demme, foi um marco nessa luta ao retratar a história do advogado que luta contra sua empresa, que o demitiu por ser soropositivo.

O Oscar que Tom Hanks angariou por esse trabalho, deixou o assunto ainda mais em evidência. Anos antes, William Hurt ganhou destaque na cerimônia por seu papel em *O beijo da mulher aranha* (1985). O prêmio da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas também deu mais destaque à causa lésbica, ao premiar Hillary Swank por *Meninos não choram* (1999). Entretanto, foi a visão do cineasta chinês Ang Lee que atraiu todas as atenções da mídia e da sociedade. Com *O segredo de Brokeback Mountain*, de 2005, o assunto tomou a sala de jantar norte-americana, com a história de dois *cowboys*, símbolos da virilidade, que se apaixonam. O filme não levou o prêmio principal do Oscar, mas colocou de vez os holofotes sobre a questão homossexual.

Entretanto, foi no cinema europeu que a temática *gay* encontrou seu espaço. Em 1971, Lucchino Visconti realiza *Morte em Veneza*, baseado no livro

de Thomas Mann. No mote, o compositor Gustav Aschenbach se descobre apaixonado pelo jovem Tadzio, que representava o belo e a puerilidade da juventude. A relação platônica foi mostrada de maneira sutil, mas tornou-se um clássico do cinema.

Tomado por essa sensação estranha, Aschenbach não consegue disfarçar o seu ar profundamente aturdido pelo que observa sem conseguir se desviar, envolvido que está pela suave perfeição dos traços que compões aquela beleza quase grega – por seu formato apolíneo, atraente e sedutor: um convite a se perder no ‘agradável prazer da contemplação das formas, mas, também, pela tenra idade que ele resguarda e exala, por meio da qual se expressa a pureza que só aquele momento de uma sensualidade advinda de uma sexualidade ainda não muito definida pode mostrar (MENEZES, 2001, p. 102).

O diretor alemão Rainer Werner Fassbinder, que já havia trazido a relação lésbica a tona em *As lágrimas amargas de Petra Von Kant* (1971), voltou a chocar no início dos anos 1980 com *Querelle* (1982). Baseada na obra *Querelle de Brest*, de Jean Genet, em 1947, a fita conta a história de um marinheiro envolvido em um triângulo amoroso com a amante e o irmão dela.

O próprio melodrama, único gênero cinematográfico pensado para um público feminino, é desconstruído pelo olhar gay, como observamos na obra de Fassbinder, do cruel *As lágrimas amargas de Petra von Kant* (1972) ao quase hollywoodiano *Lili Marlene* (1981); em Almodóvar, sintetizado na sua obra-prima *A lei do desejo* (1987) e *Longe do paraíso* de Todd Haynes (2002), o mais bem-sucedido realizador egresso do *New Queer Cinema* norte-americano. (...) A crueldade de Madame Satã não é fascínio pela humilhação como em Genet, traduzido belamente no último filme de Fassbinder, *Querelle* (1982), mas estratégia de sobrevivência, sem glamourização da opressão, nem estetização da violência. O poder circula pelos espaços e pelos personagens. Não há vilões nem bandidos, há aqueles que conseguem sobreviver um pouco mais, um pouco menos. A coragem da sobrevivência com o orgulho de ser o que se é. (LOPES, 2005)

O cineasta espanhol Pedro Almodóvar é especialista nas mais diversas questões que envolvem a diversidade sexual. Em suas obras, questões como a homossexualidade e o transexualidade são temas recorrentes sempre utilizando a ironia, um grande toque de realismo fantástico e até mesmo elementos

considerados bizarros. A visão desse cineasta, sempre bem humorada, porém, crítica, o transformou em símbolo da causa.

Impregnado por essa nova mentalidade, cheia de contradições e em permanente ebulição, o cinema de Almodóvar foi profundamente marcado pelo choque entre tempos diversos: um passado distante e idealizado nos anos imediatamente anteriores à eclosão da dramática Guerra Civil Espanhola; um outro mais próximo, e franquista, cujo esquecimento era impossível e a 'modernidade' recém-adquirida (...) Enfim, cercado dessa nova mentalidade, aguçando as contradições existentes, extrapolando as expectativas e dramatizando as frustrações, o cinema de Almodóvar é um testemunho ímpar deste período. E, mais do que isso, acredito, ele nos permite fazer uma reflexão sobre importantes temas que hoje estão definitivamente incorporados não só ao estudo do cinema, como também aos chamados 'estudos culturais'. Temas como a 'carnavalização', a relação entre desejo e narrativa, a possibilidade de uma análise que leve em conta as diferenças sexuais (como também as diferentes orientações sexuais) e, obviamente, a relação entre história e cinema. (SILVA, in Cañizal, 1996, p. 62 e 63).

Nascido em Calzada de Calatrava, Espanha, em 1949, Almodóvar chegou a Madrid, a capital do país, quase 20 anos mais tarde, em 1968. A partir de 1972, deu início à carreira de diretor com uma série de filmes em Super-8, como os curtas *Dos putas, o historia de amor que termina en boda* (1974), *La caída de Sodoma* (1975) e *Sexo va, sexo viene* (1977). O diretor foi um dos principais representantes da chamada *movida madrileña*, movimento de contracultura surgido após o fim da ditadura de Francisco Franco na década de 1970. O rock, as drogas e a vida noturna espanhola foram grandes influências no movimento, também chamado de *La movida*.

Um movimento no qual, diante do 'rei morto' e das incertezas que pairavam sobre o 'rei posto', Almodóvar foi carnalisticamente coroado príncipe. Um movimento que mesmo sendo restrito a um pequeno círculo, segundo o próprio diretor, tinha o ousado objetivo de "mudar a mentalidade de uma sociedade pacata, reprimida, a mentalidade de uma Madrid demasiadamente apegada ao obscurantismo", tomando como lema exclusivo o "*ponhamo-nos em movimento, não o corpo, mas sim a mente*". (...) Talvez poucas definições poderiam descrever de forma tão precisa a 'tribo' composta por Almodóvar e alguns dos mais destacados membros da movida: artistas plásticos, cartunistas, escritores, atores e atrizes, cineastas, poetas e jovens exercendo as mais diversas atividades dentro do chamado underground, muitos deles homossexuais, como o próprio diretor. (SILVA, in Cañizal, 1996, p. 56 e 57).

Em 1978, Almodóvar realizou seu primeiro longa-metragem em Super-8: *Folle... Folle... Folle... Tim*. Em 1980, consegue realizar outro longa, o primeiro em película: *Pepi, Luci, Bom y otras chicas de montón*. No mote, a irreverência do diretor começa a dar as caras ao contar a história de Pepi (Carmen Maura), presa ao plantar maconha em sua varanda. Estuprada por um policial, a personagem de Maura une-se a Luci (Eva Siva), cujo marido a abandonou e Bom (Olvido Gara), uma sádica, em uma jornada de festas e loucuras, que inclui até mesmo uma competição de ereções masculinas organizada pelo próprio Pedro Almodóvar.

Extrapolando o conteúdo estritamente político da morte de Franco, subvertendo a seriedade das inúmeras negociações que se abriram e dos intensos debates sociais que se davam em todo o país, seu cinema se apresenta como paródia permanente de sua época, sua cultura e sua gente. (SILVA, in Cañizal, 1996, p. 55).

Em *Labirinto de paixões*, de 1982, Almodóvar expôs de vez toda a influência do movimento *madrileño*, ao retratar a inusitada história de amor entre Sexília (Cecília Roth), uma ninfomaníaca com fobia do sol e Riza Niro/Johnny (Imanol Arias), um gay refugiado de um reino islâmico fictício. Ao redor do núcleo central, figuras da cena *underground* da capital espanhola. A questão homossexual fez sua aparição de estréia e em suas produções seguintes mostrava que vinha para ficar.

Do meu ponto de vista, o início dos 80 foram anos intrépidos em que o tempo rendia muito. Não apenas éramos mais jovens e mais magros, como a nossa pouca experiência fazia com que nos lançássemos a tudo com alegria. Não sabíamos o preço das coisas, nem pensávamos no mercado. Não tínhamos memória e imitávamos tudo o que nos agradava, com muito prazer ao fazê-lo. (ALMODÓVAR, 1991, p. 9-10)

No ano seguinte, Almodóvar realiza *Maus hábitos*, uma mistura de religião, drogas e até mesmo uma paixão lésbica entre uma freira e uma cantora refugiada no convento. Mais uma vez, o cineasta surpreende e dá início ao que seria uma de suas marcas registradas: a direção precisa de figuras femininas. Seguem-se *O que eu fiz para merecer isso* (1984) e *Matador* (1986). Em *A lei do desejo*, de 1987, Almodóvar apimenta (literalmente) a abordagem da questão gay. Na narrativa, um diretor de cinema escreve um roteiro para sua irmã Tina, transexual

que mudou de sexo para após envolver-se romanticamente com o pai. Além de lidar com o conturbado histórico familiar, o diretor Pablo Quintero ainda tem que lidar com Antonio, jovem confuso com relação a sua homossexualidade, apaixonado por ele de maneira obsessiva e doentia.

Com *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (1988), Almodóvar fez sua entrada no *mainstream* norte-americano chamando atenção da terra do Tio Sam, e indicado ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro.

Sua fama, que ultrapassou as fronteiras espanholas e ganhou o mundo a partir de 1987 com *Mulheres à beira de um ataque de nervos*, deve-se a sua capacidade de emocionar. E é por isso que foi tão rápida sua passagem de diretor *cult* a *pop* - e popular. Almodóvar pega o espectador por tudo o que tem de mais excessivo - estilo herdado da melhor tradição barroca e *kitsch* da Espanha. Se seus cenários e figurinos são *over*, os sentimentos expressos pelas personagens não são menos excessivos. Como são, aliás, os de todas as pessoas que não embarcaram no minimalismo emocional dos anos 80. Cheio de histórias bizarras, seus personagens não deixam de ser comuns - na maneira como falam, comem ou fazem xixi de porta aberta. Vivem num mundo divertido, ultracolorido - a parte mais facilmente assimilável do 'universo Almodóvar'. (SCALZO, in Labaki, 1994, p. 226).

Em *Ata-me* (1989), sua notoriedade cresceu e Antonio Banderas, astro da fita e talento revelado em *Labirinto de paixões*, tornou-se coqueluche. No início da década de 1990, o diretor realiza *De salto alto* (1991), *Kika* (1993) e *A flor do meu segredo* (1995).

Conforme a década (e o século) terminavam, Pedro Almodóvar voltou a surpreender o público com *Carne trêmula* (1997). Na narrativa os personagens peculiares, sexualidade exacerbada e a teia de relações inusitadas estavam presentes como em todas suas narrativas anteriores, entretanto, retratadas de maneira diferente, menos cômica e com nuances dramáticas mais acentuadas. É o início da fase "madura" do diretor. A consagração veio dois anos mais tarde, com *Tudo sobre minha mãe*, que venceu além do Oscar de Melhor filme estrangeiro, o Bafta inglês, o Goya espanhol e mais de outros 40 prêmios em todo o mundo. *Fale com ela* (2002) seguiu o sucesso e mostrava, por meio de dois personagens masculinos, uma história de amor e tolerância ao cuidarem de duas mulheres em coma.

Já em *A má educação* (2004), Almodóvar toca novamente em sua relação com a Igreja Católica, com o roteiro sobre dois homens, que se conheceram ainda meninos em um internato, e encontram-se anos depois, dispostos a fazer um filme sobre a escola. Recentemente, em *Vó/ver* (2006), o diretor manteve o sucesso de público e bilheteria provando, após quase 30 anos de carreira, seu valor na comunidade cinematografia com o retrato, fiel ou não, das mais variadas representações sociais.

2.2 DESCRIÇÃO DETALHADA DA METODOLOGIA

2.2.1 Fundamentação da metodologia utilizada

As diversas nuances da questão LGBTTT nas obras do cineasta espanhol Pedro Almodóvar foram analisadas e desenvolvidas durante o trabalho, usando as metodologias descritiva e explicativa. Além de mostrar as diferenças sobre as representações deste determinado grupo, a monografia também teve como objetivo explicar fatores externos que pudessem exercer influência sobre os casos e apontar as principais diferenças de representações nas obras citadas.

2.2.2 Paradigma escolhido

O paradigma escolhido foi o qualitativo, tendo em vista que a análise das obras não segue critérios de quantidade, e sim, do conteúdo das obras analisadas.

Além de expor os tipos representados, as mudanças com relação aos mesmos e aspectos peculiares desse grupo social, pretende-se fazer uma análise, mesmo que de pouca profundidade, sobre as mudanças no contexto histórico social da época em que os filmes foram lançados e as influências da vida pessoal do cineasta nas obras e, por consequência, no tipo das representações.

2.2.3 Estratégia de verificação utilizada

Para analisar o reflexo da exposição da questão LGBTTT nas obras do cineasta Pedro Almodóvar, bem como, traçar um panorama de fases distintas de sua carreira como diretor e roteirista, foram analisados quatro filmes: *Labirinto de paixões* (1982), *A lei do desejo* (1987), *Tudo sobre minha mãe* (1999) e *A má educação* (2004). A estratégia utilizada será a documental. De acordo com Laville & Dionne (1997, p. 167-168), os documentos sonoros e visuais são também portadores de informações úteis, ainda que ocupem menos espaço que os anteriores no campo da pesquisa. Dentre esses documentos, colocam-se os discos e fitas magnéticas, as fotos, pinturas, desenhos, os filmes e vídeos, etc.

Em suma, tudo o que, em suporte audiovisual, pode veicular informações sobre o humano. (...) Mas pouco importa sua forma, os documentos aportam informação diretamente: os dados estão lá, resta fazer sua triagem, criticá-los, isto é, julgar sua qualidade em função das necessidades da pesquisa, codificá-los ou categorizá-los. Onde, nesse caso, traçar o limite entre a coleta e a análise? Pois atribuir um código, associar a uma categoria, já é analisar, ou até interpretar. Para simplificar, pode-se concluir que a coleta da informação resume-se em reunir os documentos, em descrever ou transcrever eventualmente seu conteúdo e talvez em efetuar uma primeira ordenação das informações para selecionar aquelas que parecem pertinentes.

2.2.4 Instrumentos

As mudanças do tipo das representações serão os principais aspectos de toda a pesquisa. Norteando o projeto está a escolha da observação semi-estruturada. Como instrumento da pesquisa, um roteiro foi utilizado de modo a melhor compreender os fenômenos que o pesquisador observaria. Baseado na observação semi-estruturada, o roteiro não foi seguido à risca. Embora alguns aspectos do questionário tenham sido mantidos durante a análise dos filmes, outros fatores relevantes foram observados.

Segundo Laville & Dionne (1997, p. 167 - 168), na outra extremidade do espectro aparece a observação sem verdadeira estrutura. Não que seja sem guia. Se ela se pretende científica, se baseia em uma hipótese, mesmo que menos explícita que no quadro anterior: o pesquisador não está sem segundas intenções ainda que queira evitar os *a priori*.

Entre as questões levantadas no questionário, estão as de como os personagens são apresentados, se sofrem preconceito, que tipo de linguagem usam, como são retratados em cenas de sexo e nudez, se as mesmas são gratuitas ou são imprescindíveis ao roteiro, entre outros fatores.

2.2.5 Sujeitos

O pesquisador é o sujeito desta monografia, tendo feito a análise das obras, baseado em critérios de pesquisa científica e na bibliografia disponível sobre o tema.

2.2.6 Procedimentos/operacionalização

2.2.6.1 Cronograma

ETAPA	PERÍODO				
	JULHO	AGOSTO	SETEMBRO	OUTUBRO	NOVEMBRO
Formulação do problema	X				
Escolha da metodologia	X	X			
Embasamento teórico		X			
Revisão bibliográfica		X	X	X	
Análise dos dados			X	X	
Revisão			X	X	
Conclusão				X	

2.3 APRESENTAÇÃO E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

2.3.1 Análise dos dados

2.3.1.1 **Labirinto de paixões: sexo, drogas e rock n' roll en la movida**

*"Cocaina, tonifica. Heroína, crea síndrome
Marihuana, coloca. Bustaid, relaja
Valium 15, estimula. Cicuta, desinfecta
Nembutal, es mortal. Amoniaco, reactiva
Bicloro, suaviza. Dexedrina, enloquece
Sosegón, alucina. El opio, amodorra
Angel dust, es total*

*You want it, you want it. You got it, you got it
You want money, you want vices, you want pieles, you want joyas
You want aerotaxi, you want submarines, you want records, you want fashion
You want partys all day long, you want partys all night long, you want alcohol"*

Almodóvar e McNamara – Suck it to me

Na abertura da fita, a garota Sexília (Cecília Roth) percorre uma feira ao ar livre, sempre atenta aos homens a seu redor, principalmente no volume de suas calças. Riza Niro (Imanol Arias), o filho do imperador do fictício reino do Tirã, passeia na mesma feira e, como Sexília, também fixa seu olhar no nas calças masculinas.

Desde o prólogo, somos lançados para dentro de um verdadeiro labirinto onde múltiplos espelhos refletem a complexidade do desejo; onde um diálogo alucinado se sobrepõe a qualquer tentativa de fixação de papéis sexuais. Um universo que em muitos sentidos reflete e retrata uma sociedade onde tudo, absolutamente tudo, está em questionamento (...) Um jogo de câmera entre os olhares voluptuosos Sexi e Riza e uma variedade impressionante de virilhas (e nádegas, no caso do rapaz), que 'caminham' anonimamente pelo Rastro demonstram que ambos estão ali em busca de prazer. A forma como Almodóvar constrói a cena é deliciosa. Desejo estampado no rosto, os dois jovens não fazem nenhuma questão de esconder o que querem. Não têm medo. Desfilaram seu prazer, certos de que, pelo menos eles, são partes dessa nova Espanha. (SILVA, in Cañizal, 1996, p. 67 e 68).

O rapaz senta em um bar e lê sobre a fuga de seu pai para as ilhas Canárias. Logo abaixo, a notícia sobre periquitos que nasceram em laboratório e em uma revista, todos os detalhes sobre sua fuga. Na outra mesa, dois punks conversam. Eles reclamam que não tem drogas e cheiram esmalte. O rapaz, vestido em roupas de couro e usando brincos femininos, tem a aparência andrógina.

O punk Fabio (Fabio McNamara) manda um bilhete à Riza. Ainda é dia, o que mostra que esse tipo de comportamento não era velado no início dos anos 1980, em Madrid. Na nota, escreve com batom: *“Sim, eu gostaria de deixá-lo feliz (Taylor) esta tarde”*. Fabio levanta e, de maneira nada discreta, senta-se à mesa de Riza questionando o que o rapaz está fazendo. Ele responde que está flertando e pergunta se ele não tem um local para ficarem juntos sozinhos. Ao saírem, podemos ver Sexília combinando uma festa com vários rapazes. Logo depois no filme, o espectador descobre que a moça é ninfomaníaca e tem fobia ao sol.

Labirinto de paixões foi feito durante a era de ouro da movida de Madrid, entre 1977 e 1983, e quase todas as figuras-chaves do movimento – pintores, músicos, estão na película. Eles entram no filme pela porta de trás e, deixando de lado todas as considerações cinematográficas, isso dá ao filme um certo interesse tropical. Por essa razão, de qualquer forma, o filme guarda um poder emblemático na Espanha. (ALMODÓVAR, in Strauss, 2006, p. 185).

Paralela aos protagonistas, as histórias de outros personagens são mostradas. O pai de Sexi, um geneticista, precursor da medicina genética e responsável por tornar férteis mulheres que tem problema em engravidar. A princesa Toraya (Helga Liné), ex-embaixatriz do Tíbet, é uma das atendidas pelo doutor. Ao sair do consultório, ela liga para um espião no antigo reino contando que é fértil e pode engravidar. Ao fundo, Riza Niro passeia na rua e cruza com Sadec (Antonio Banderas). Eles se olham, seguem adiante, mas viram para trás no mesmo momento e vão conversar. Riza pergunta se ele tem um local mais reservado para eles ficarem juntos. Sadec responde que mora com os amigos num apartamento. Riza questiona se eles não são gays e Sadec responde que não. Eis que Riza responde: *“Me conformo só com você”*. Os dois saem. Ao telefone, Toraya pede a Mohamed que consiga sêmen do imperador e pergunta onde pode encontrar Riza Niro em Madrid. Mohamed responde: *“(Madrid) é a cidade mais divertida e ele é tão moderno (...) procure em danceterias e bares gays (bares de locas)”*.

No apartamento, Sadec e Riza vão para o quarto. No quarto do rapaz, retratos de homens nus na parede, ao lado de outro do cantor Julio Iglesias e do ator de cinema Bruce Lee. Sadec o abraça por trás e eles se beijam. Na cena

seguinte, Riza arruma sua peruca no banheiro quando Sadec aparece. Os dois estão de cueca branca. Riza pergunta quem é a mulher de véu numa foto da parede. Sadec responde que é ele na foto, travestido como uma mulher de seu país, em uma festa a fantasia. Riza descobre que o rapaz também é do Tirã, se assusta e logo vai embora. Sadec, sem saber que havia acabado de transar com o filho do imperador do Tirã, conversa com seus amigos sobre seqüestrar Riza Niro.

Fabio faz um ensaio fotográfico para uma revista. Ele está de calcinha, casaco de peles e é furado por uma broca. Todo besuntado em sangue falso, o rapaz grita de maneira esganiçada pelas ordens de seu diretor, o próprio Pedro Almodóvar em participação especial. Riza espera Fabio e lhe conta que deseja mudar o visual para disfarçar-se. Em um show em um clube *underground*, um dos integrantes da banda Eles se machuca. Riza, que assiste à apresentação, acaba sendo chamado. Sexília observa encantada. Após o show, um dos integrantes da banda convida Rizo para sua casa. Sexi também sai acompanhada por dois homens.

Na cena seguinte, Sexília faz sexo com dois homens, mas vai embora antes do fim. Já Riza, recebe sexo oral do companheiro da banda e parece desinteressado. Fica clara neste ponto da narrativa a semelhança entre os dois personagens - um estilo de vida promíscuo e o desapego à afetividade. Sexi sai pelas ruas e procura Riza. Os dois dormem juntos. Ele conta que deixará Madrid e ela se oferece para ir junto com ele.

Em *Labirinto de paixões*, a relação é muito menos complexa e muito menos séria. A similaridade entre eles (Sexi e Riza) baseia-se no simples fato de que os dois gostam de homem. Portanto a primeira cena do filme: a garota só tem olhos para as virilhas dos homens e tenta adivinhar suas habilidades. A mesma coisa acontece com o rapaz. Eu tentava mostrar, de uma maneira irônica, sobre o tipo de relações puras que os amantes não tomam partido em diferenciar-se do outro. Já que tanto a garota quanto o garoto em *Labirinto de paixões* haviam dormido com muitos homens, o amor verdadeiro deles deveria ser encontrado em algo completamente diferente. (ALMODÓVAR, in Strauss, 2006, p. 185).

Em um ensaio da banda, Eusébio, o ex-vocalista (Angel Alcázar) briga com Riza, que mantêm sua identidade secreta com o pseudônimo de Johnny. Ao observar o rapaz esperando um ônibus com a namorada, Sadec sente o cheiro de

Riza. Seu olfato é ultra-sensível. Em casa, Sadec recebe uma camisa de Riza para identificá-lo e logo a reconhece. O rapaz admite que está apaixonado. A princesa Toraya se veste como homem e vai procurar Riza à noite. Ela passa pelas ruas onde rapazes se abraçam e prostitutos e travestis buscam a atenção dos motoristas.

No hotel, Toraya seduz Riza. Sexília vai visitar o namorado e percebe que eles transaram. Ele diz que a princesa foi a primeira mulher em sua vida. Em um *flashback*, descobrimos que Sexília e Rizo eram amigos de infância. Em uma praia, Sexi flagra a princesa tentando agarrar Rizo ainda criança. Com o choque, ela olha para o sol e adquire sua fobia. Após o incidente, a menina Sexília vai brincar com um grupo de garotos e começa a tirar o maiô. Riza vê a cena e é levado por outro menino para longe.

Com a busca pelo filho do imperador do Tirã, Eusébio denuncia Riza à Sadec e seu bando. Começa aí uma caçada por ele: a princesa Toraya, o grupo islâmico, o ex-vocalista da banda e sua namorada e um grupo de amigas de Sexi procuram o casal. No caminho para o aeroporto, Riza conta a Sexília: *“Até conhecer você gostava de homens. Por você, esqueci, mas o passado me atormentava. Não sabia se ia funcionar”*. Para Riza Niro, Toraya foi como um treinamento para a entrada no mundo sexual de Sexília. Após uma confusão no aeroporto, Riza, a banda e Sexília embarcam para as ilhas Canárias onde ficarão exilados. Enquanto o avião sobrevoa, Sexi e Riza transam. O espectador pode apenas ouvir os barulhos enquanto o avião sobe no fim surreal da fita.

2.3.1.2 *A lei do desejo: jogos de luxúria e paixão*

*"Ne me quitte pas, Il faut oublier
 Tout peut s'oublier, qui s'enfuit déjà
 Oublier le temps des malentendus
 Et le temps perdu
 A savoir comment oublier ces heures
 Qui tuaient parfois a coups de pourquoi
 Le coeur du bonheur
 Ne me quitte pas
 Ne me quitte pas
 Ne me quitte pas
 Ne me quitte pas"*

Maysa - Ne me quitte pas

Um homem vestido com calça jeans e blusa branca observa o nada. Ele aguarda instruções. Uma voz em *off* pede que ele tire a roupa. Ele obedece e fica só de cueca branca. A voz continua guiando. O homem se esfrega num espelho e logo depois, deita-se na cama. Ele começa a se acariciar. A voz cobra uma ereção. Ele tira a cueca, vira de costas e se masturba. O espectador pode ver dois homens de meia idade dando as instruções. Enquanto um fala, o outro geme, agindo como dubladores. Eles seguem um script. Depois de ejacular, o homem deita na cama. Alguém lhe deixa dinheiro na cabeceira e ele sorri.

Nas primeiras cenas de *A lei do desejo*, o diretor é uma personalidade oral que ordena o que deve ser feito. Para mim, a voz de todo o filme é a do diretor, mesmo que interpretado por outros atores. Desde o início, eu defino e estabeleço o assunto que estou interessado, o desejo. Um jovem *hooligan*, uma espécie de gigolô está se masturbando, mas o que importa é que alguém está empregando outra pessoa para fazer amor. O serviço que o jovem oferece não é um ato sexual, é quase o oposto. O que o homem quer do jovem é que ele diga que o deseja. (ALMODÓVAR, in Strauss, 2006, p. 74, tradução nossa).

Uma cortina se abre. É aí que o espectador descobre que trata-se de um filme dentro do filme. Tina (Carmen Maura) cumprimenta seu irmão Pablo (Eusébio Poncela), diretor da fita. Antonio Benítez (Antonio Banderas) corre ao banheiro, entra em uma cabine e se masturba freneticamente.

Esse rápido episódio é um maravilhoso exemplo das fantasias e vozes mobilizadas por Almodóvar em seus filmes e de seu potencial

transgressor. Diante desta cena, podemos facilmente levantar algumas perguntas: Com qual “voz” o espectador dialoga? Qual fantasia encena seus desejos? Qual ponto de vista detona sua identificação (se é que há alguma)? Mas se as perguntas são fáceis, as respostas são um tanto mais complexas. Independente da orientação sexual que tomemos como referência as possibilidades apresentadas no prólogo e durante todo o filme são tão amplas quanto contraditórias. (SILVA, in Cañizal, 1996, p. 76 e 77).

Em uma festa, Pablo e Juan (Miguel Molina) cheiram cocaína no banheiro. Nota-se que eles possuem uma relação próxima. Tina e Pablo respondem a algumas perguntas dos jornalistas. O diretor afirma que seu próximo projeto é uma adaptação de *A voz humana*, de Jacques Cocteau. Os dois se revoltam quando são questionados se Tina é lésbica.

Na pista de dança, Pablo se aborrece ao ver Juan beijando uma mulher e vai embora. No caminho, cruza com Antonio e é acompanhado por outro homem até em casa. Já no apartamento, Pablo muda de idéia e pede ao homem que se vá. Mais tarde naquela mesma noite, ele recebe Juan para uma última noite antes que o rapaz se vá. Eles dormem juntos. Na cena seguinte, os corpos nus aparecem abraçados ao amanhecer.

Pablo recebe uma carta de Juan e a responde, enviando o que gostaria de ler e pedindo para que Juan apenas a assinasse. Tina chega em casa com a menina Ada (Manuela Velasco), filha de uma amiga que vive em Tóquio. Pablo agarra Tina por trás na cozinha, dando indícios de uma relação muito próxima, quase incestuosa. Ele também ajuda financeiramente a irmã. As duas saem do apartamento e enquanto passeiam pela rua, encontram uma igreja. Tina canta e chama a atenção de um padre. Ela conta que já havia cantado no coral daquela igreja. O padre disse que ela lembrava um menino que havia participado do coral. Tina, então, confessa que ela é aquele garoto a quem o padre se referia. O padre espanta-se: “*Você mudou muito*”. Ela responde: “*No fundo, ainda sou a mesma pessoa*”. Tina diz que está condenada a solidão, que tem medo dos homens e que só havia ido para a cama com dois deles: seu pai e o padre. Nas obras de Almodóvar, os dois temas são recorrentes. A relação incestuosa já havia dado as caras em *Labirinto de paixões*, com a história da menina Queti, e a relação com a Igreja católica apareceria 17 anos mais tarde em *A má educação*.

Pablo oferece um papel à Tina para seu próximo filme. Ele recebe a carta que ele mesmo mandou a Juan, assinada pelo rapaz. Pablo passa por Antonio.

Eles se encaram e Antonio diz: *“Não transo com homens”*. Pablo vai embora. Logo depois, Antonio o aborda na rua. *“Você venceu”*, diz o rapaz. Pablo retruca: *“Isso não é uma competição”*. Antonio declara: *“É sim, e eu acabo de perder”*.

Em outras palavras (e parafraseando Linda Williams) Almodóvar, ao nos aproximar de um novo e possível ‘objeto de desejo’, impõe uma ruptura com o ‘objeto’ anterior, fazendo irromper novamente o desejo sob a forma desse novo objeto. Reproduzindo os mecanismos da fantasia, o diretor nos faz deslizar sobre uma infinita cadeia de possibilidades que, além das colocadas no filme, incluem as nossas próprias fantasias. (SILVA, in Cañizal, 1996, p. 78).

No apartamento de Pablo, Antonio vê uma foto de Tina e pergunta se ela é uma transexual. Pablo desconversa. Os dois se beijam e logo vão para a cama. Antonio pergunta se Pablo tem alguma doença venérea, devido a seu estilo de vida promíscuo. Pablo disse que não tem nada. Ele sodomiza Antonio. O espectador percebe isso por meio da sugestão, já que Pablo apaga o abajur.

Antonio acorda e encontra a carta de Juan. Ele acaba deixando um bilhete dizendo que Pablo é um porco. Alguns dias depois, ele volta e diz a Pablo que ficará apenas por três dias na cidade. Eles se beijam e vão para a cama. No outro dia, Antonio acorda e começa a realizar tarefas domésticas na casa de Pablo, como consertar os vazamentos no teto do banheiro. Pablo escreve uma carta para o rapaz: *“Querido Antonio, talvez você não saiba, mas não estou apaixonado. Gosto de seus carinhos, mas não se apaixone por mim. Sou muito egoísta e não divido minha vida. Obrigado e boa sorte”*. Antonio acorda Pablo, eles tomam banho e o rapaz admite que leu as cartas de Juan, deixando Pablo aborrecido. Pablo fica frio enquanto Antonio se declara. Ele pede que Pablo o escreva, usando um pseudônimo feminino. Eles se despedem. Antonio o beija a força. Quando o rapaz vai embora Pablo limpa a boca.

Na cena seguinte, Pablo filma Tina. Ela destrói um quarto enquanto a menina Ada passa numa passarela dublando a música *Ne me quitte pas*. A obra é referência explícita à *A voz humana*, que seria desenvolvida de maneira cômica no próximo filme do diretor, *Mulheres a beira de um ataque de nervos*, no ano seguinte. Os três saem para jantar. Tina e Pablo usam cocaína no banheiro e o diretor comenta que está escrevendo um papel baseado na irmã: uma mulher que

tem problemas em se relacionar com os homens. Tina se revolta e o proíbe de escrever esse roteiro.

Em sua estréia, *A má educação* foi comparada como uma temática repetida de *A lei do desejo*, o que, mesmo com algo de verdade, pode levar a um engano. A transexualidade, a religiosidade, o trauma infantil aflorado na idade adulta e, naturalmente, a breve aparição do sacerdote corruptor de alunos na capela do colégio Ramiro de Maetzu, estão no filme de 1987 como motivos - uns mais bem humorados que outros - desenvolvidos centralmente na penúltima obra de Almodóvar. Mas por acaso, não é também o filme *A lei do desejo* é, como em outros filmes do diretor, a semente dos seguintes e o reflexo das anteriores, nesse constante jogo de espelhos convergentes, auto-referências e obsessões sublimadas que caracterizam sua filmografia? O fantasma da escrita como vício que maltrata ou recorta a vida, simbolizado na máquina de escrever jogada pela janela, a mimese teatral ou musical, neste caso o monólogo *A voz humana*, de Cocteau, representado pelo cenário e revivido na trama do filme, o importante espaço infantil (Ada, a menina devotada, filha de duas mães) associado ao mundo transgressor e desaforado dos maiores “almodovarismos” de fábrica. (FOIX, in Mejéan, p. 11).

Pablo recebe uma carta de Juan, pedindo que o visite. Ele também recebe outra de Antonio, que o ameaça. Pablo responde Antonio dizendo que ama Juan e vai visitá-lo. Antonio se enfurece, pega a moto e sai no meio da noite. Em um vilarejo, Juan trabalha em um barzinho. Antonio chega com uma blusa igual a de Pablo, assim que todos se retiram. Ele diz que Pablo não irá encontrá-lo. Os dois bebem e saem para conversar. Perto do farol, Antonio agarra Juan dizendo que quer tudo o que foi de Pablo, incluindo ele. Na briga, ele acaba jogando o rapaz de um precipício.

No dia seguinte, Pablo chega ao vilarejo e fica sabendo da morte de Juan. Na delegacia, Pablo nega que eles tenham se envolvido. Na saída, um policial diz que era amigo de Juan e que ele amava Pablo de verdade. A polícia encontra o bolso da camisa de Antonio, a mesma que Pablo estava usando. Antonio acorda em casa e percebe o bolso da camisa faltando. Ele coloca fogo na roupa, trancado no banheiro. Sua mãe percebe e tenta descobrir o que ele faz. Pablo chega na casa dele e o confronta. Antonio admite que matou Juan e beija Pablo, que o morde. A polícia chega buscando Pablo e Antonio inventa que ele era amigo de Laura P, a moça que ele estava envolvido. Na verdade, Laura P. é o pseudônimo que Pablo usava para se comunicar com Antonio sem que a mãe do

rapaz desconfiasse. A mãe de Antonio diz que o filho não tem nada a ver com o caso e mostra cartas de Laura P. endereçadas ao filho.

No caso do personagem de Antonio Banderas, ele é um homem jovem que teve uma família da Andalusia conservadora e homofóbica. Mas no momento que ele se apaixona pelo diretor, sua verdadeira sensibilidade o guia e tudo o que conta são seus próprios sentimentos. Adiciona-se a isso o problema que seus desejos excluem todo o resto, chegando a ponto de loucura. (ALMODÓVAR, in Strauss, 2006, p. 225, tradução nossa).

Pablo dirige chorando e acaba batendo o carro em uma árvore. Ao saber do ocorrido, Tina é aconselhada pelo médico do irmão a fazer uma limpa pelo apartamento. Ao chegar no lugar, encontra dois policiais, um novato e um veterano, revistando as coisas. Eles lêem o roteiro de Pablo, cuja personagem principal se chama Laura P. como nas cartas endereçadas a Antônio. Pela descrição, os policiais desconfiam que Tina e Laura são a mesma pessoa. Ela confronta os policiais e leva um soco de um deles. Logo depois, retribui. O policial novato diz: *“Essas bichas”*.

No hospital, Tina descobre que Pablo está com amnésia. Ela conta para o irmão a história dos dois: seus pais se separaram depois que a mãe deles descobriu que Tina, ainda menino, mantinha um caso com o pai. Pablo ficou em Madrid com a mãe enquanto Tina foi para o Marrocos com o pai. Lá, fez a cirurgia para mudança de sexo e logo depois seu pai a abandonou por outra mulher.

Eu não queria que uma transexual de verdade interpretasse a transexual em A lei do desejo, e sim uma atriz que pudesse interpretar uma transexual. Isso é muito difícil de fazer porque a transexual não demonstra sua feminilidade do mesmo jeito que uma mulher mostra. A feminilidade da mulher é mais relaxada e serena. Eu estava interessado na mulher mostrando a exagerada, tensa e altamente exibicionista feminilidade da transexual. Então eu pedi a Carmen Maura para imitar alguém imitando uma mulher. (ALMODÓVAR, in Strauss, 2006, p. 71, tradução nossa).

Passam-se três meses. A polícia continua pressionando Pablo por uma resposta com relação ao crime. Apesar de já ter recuperado a memória, Pablo finge que ainda tem amnésia. Tina descobre e conta que está se relacionando com um homem. Quando a polícia vai interrogá-lo, Pablo descobre que o novo

namorado de Tina é Antonio. Neste mesmo momento, Tina, Ada e Antonio rezam em casa. Pablo liga para alertar a irmã. Antonio faz Tina de refém enquanto Ada foge. A polícia chega ao local. Antonio troca Tina e um policial que entrou na casa por uma hora junto de Pablo. Ainda com a perna quebrada, Pablo sobe no apartamento. Antonio diz a ele: *“Amá-lo assim é um crime, mas estou disposto a pagá-lo”*. Eles vão para a cama.

É o filme-chave em minha vida e carreira. Ele representa a minha visão do desejo, algo que é muito duro e muito humano. Isso significa a necessidade absoluta de ser desejado e o fato de que a reciprocidade dos desejos é rara, quando dois deles se conhecem e são correspondidos. Esta é uma das tragédias da condição humana. Eusebio tem uma grande necessidade de se sentir desejado, mas ele diz a Antonio que não por qualquer um. Há algo patético quando um artista ou intelectual confronta sua condição e identidade. Para Antonio, desejo é algo imediato e físico. Mas Eusebio traduz seu intelecto em mediano. O que explica porque, ao final, ele não vê que o objeto de seu desejo está logo em sua frente. Essa é sua tragédia pessoal. (ALMODÓVAR, in Strauss, 2006, p. 68, tradução nossa).

Depois de uma hora, Antonio se levanta e se mata com um tiro na cabeça. Pablo embala o corpo de Antonio enquanto o altar pega fogo. A polícia sobe em disparada para o apartamento. Sobem os créditos.

(Sobre o suicídio de Antonio). Partindo da repressão absoluta à sua homossexualidade (e de uma posição emblemática no que diz respeito ao passado franquista: mãe da Opus Dei e pai político) para a completa entrega ao seu desejo (com o qual ele busca desesperadamente se identificar, talvez mesmo numa tentativa de superar sua própria identidade reprimida) o personagem de Banderas rompe definitivamente a fronteira que o separava do abismo, pagando, sem arrependimento, segundo ele próprio, ‘o alto preço’, que esse ‘amor feito de sangue e dor’ (como se ouve na música) lhe custou. (SILVA, in Cañizal, 1996, p. 81).

2.3.1.3 *Tudo sobre minha mãe: questões sobre o universo feminino*

*"Girls can wear jeans
 And cut their hair short
 Wear shirts and boots
 'Cause it's OK to be a boy
 But for a boy to look like a girl is degrading
 'Cause you think that being a girl is degrading
 But secretly you'd love to know what it's like
 Wouldn't you?
 What it feels like for a girl"*

Madonna - What it feels like for a girl

Desde seu início, o filme *Tudo sobre minha mãe* está cercado por referências. A primeira delas diz respeito a seu título. O original, *Todo sobre mi madre*, refere-se a *All about Eve* (*A malvada*), de 1950, dirigido por Joseph L. Mankiewicz e estrelado por Bette Davis, ícone do cinema norte-americano dos anos 1940 e 1950 e uma das divas gays. Manuela (Cecília Roth) trabalha como coordenadora de transplantes no hospital Ramón y Cabal, em Madrid, na Espanha. Na cena inicial, ela e seu filho Estéban (Eloy Azorín) assistem à *A malvada*. Enquanto lancham, a mãe pede: *"Vamos, coma, precisa ganhar uns quilinhos. Caso precise vender o corpo para me manter"*. Esteban responde: *"Para vender o corpo, o que faz falta é uma boa bunda"*. A mãe o repreende levemente.

É o dia do aniversário de Esteban e ele é presenteado pela mãe com o livro *Música para camaleões*, de Truman Capote, escritor norte-americano mundialmente conhecido pelo livro *A sangue frio*. A homossexualidade de Capote fica implícita em seu livro mais famoso, e segundo suas biografias, o escritor se envolveu afetivamente com um dos presos que entrevistava. No dia seguinte, Manuela e Esteban vão assistir à peça *Um bonde chamado desejo*. Enquanto esperam a saída de Huma Rojo (Marisa Paredes), uma das estrelas do espetáculo, Manuela conta a seu filho que há 20 anos interpretou Stella na mesma montagem, e que seu pai fazia Kowalsky. O rapaz pede como presente de aniversário, para saber mais sobre o pai. Manuela concorda e diz que explicará tudo ao chegarem em casa.

Surge o casal Nina (Candela Peña) e Huma, saindo do teatro. As duas não possuem nenhuma aproximação física, mas pode-se perceber que possuem um

envolvimento maior do que a amizade. Nenhuma das duas é masculinizada ou segue estereótipos. Nina possui uma postura mais agressiva, enquanto Huma, é carente.

Há também um relacionamento entre duas personagens lésbicas, interpretadas por Marisa e Candela, que é praticamente uma relação de mãe e filha. (ALMODÓVAR, in Strauss, 2006, p. 185, tradução nossa).

Ao perseguir o carro de Huma buscando um autógrafo, Esteban é atropelado e morre. Manuela decide, então, ir a Barcelona procurar o pai do garoto. Ao chegar à cidade, vai por ele em um lugar afastado, cheio de prostitutas e travestis. Podemos ver irmã Rosa (Penélope Cruz), conversando com algumas delas.

A inspiração para Irmã Rosa veio de um artigo sobre um grupo de freiras que se dedicavam a trabalhar com travestis, tentando tirá-las do mundo da prostituição. (ALMODÓVAR, in Strauss, 2006, p. 183, tradução nossa).

Manuela presencia uma agressão a um travesti e a ajuda, batendo no agressor com uma pedra. A travesti se espanta, como se fosse uma coisa natural ser espancada. Ela chega a ajudar o agressor a se levantar e o encaminha a uma de suas amigas. Enquanto isso, o chama de 'maricas'.

Manuela descobre que a travesti é Agrado (Antonia San Juan), uma amiga sua e de Lola, personagem que conheceremos mais a fundo conforme a trama segue. Ao caminharem para pegar um táxi, Agrado diz "*Com sorte não seremos agredidas*", o que reforça a noção de que a agressão poder ser um fato freqüente. Ao irem para casa, as duas param em uma farmácia. Agrado está visivelmente machucada, vestida com uma roupa curta e com cabelos grandes. A travesti pede duas vezes que o balconista se aproxime, mas ele se nega. Manuela intercede e consegue comprar os medicamentos.

No outro dia pela manhã, Agrado conta a Manuela que Lola a roubou e partiu. Também revela ao espectador que a conheceu há 20 anos, em Paris. Manuela conta que procura por Lola. Fica claro aí, que a travesti é o pai de Esteban. Agrado funciona como a veia cômica da fita, com seu jeito peculiar e trejeitos afeminados e autênticos. A travesti afirma que é preciso sempre cuidar

do corpo e estar atenta aos últimos avanços tecnológicos em cirurgias e cosmética.

Literatura, teatro, o amor entre duas mulheres, uma mãe ferida que procura sobreviver, prostituição, o mundo das travestis, nesse caso – Agrado – são temas que eu já lidei anteriormente, mas desta vez os tratei de forma muito diferente. (ALMODÓVAR, in Strauss, 2006, p. 181, tradução nossa).

As duas vão procurar emprego e procuram Irmã Rosa. Ao ser questionada por Rosa sobre as marcas em seu rosto, Agrado responde que são ossos do ofício, mostrando, mais uma vez, que as agressões sofridas não são fatos corriqueiros. Rosa conta que Lola esteve lá há quatro meses procurando desintoxicar-se, mas sumiu em seguida. Agrado confirma que a vida nas ruas está difícil: *"Além da disputa com as putas, agora as drags nos arrasam. Não agüento as drags. São uns espantalhos. Confundiram circo com travestismo. Com circo, não. Com uma pantomima. Uma mulher é seu cabelo, as unhas, uma boa boca para chupar ou fofocar. Vejamos, onde já se viu uma mulher careca? Não as agüento, são uns espantalhos"*.

Manuela assiste a *Um bonde chamado desejo* e no caminho do camarim de Huma, encontra Nina saindo apressada. Repreendida por Huma Rojo por ter entrado em seu camarim, Manuela conta que Nina partiu. Huma se desespera e pede ajuda a Manuela para encontrá-la. No caminho para o carro, agradece e diz que sempre confiou na bondade dos desconhecidos, numa clara alusão a personagem Blanche, de *Um bonde*. Isso também pode demonstrar insegurança e carência afetiva, uma relação de dependência. Manuela busca Nina em um reduto de drogados e esquece sua bolsa no carro de Huma.

Manuela procura emprego na casa de Rosa como cozinheira. Após desentendimento com a mãe da freira, Rosa passa mal e confessa a Manuela que está grávida. Ao voltar para buscar sua bolsa com Huma, esta propõe a Manuela um emprego. Manuela questiona o que fazer. Huma responde: *"Fazendo de tudo. Tudo, menos dormir juntas. Já tenho bastante com Nina"* É a primeira vez no filme que a relação é explicitada. A aceitação de Nina com relação a sua condição também não parece certa quando Huma diz: *"Nina odeia todo mundo. Incluindo a mim e a ela"*.

Ao acompanhar Rosa para fazer exames no dia seguinte, Manoela é questionada por ela o porquê do ódio com Lola. Ela responde *“Lola tem a pior parte de um homem e a pior parte de uma mulher”*. Manuela acaba contando uma história, claramente sobre ela, mas colocada em terceira pessoa. Uma amiga sua casou-se jovem. Um ano após a união, o marido foi trabalhar em Paris. Dois anos mais tarde, ela o encontrou em Barcelona diferente. *“Ele colocara um par de seios maiores que os dela”*. Fora as mudanças físicas, ele não havia mudado muito. A idéia de uma bissexualidade de Lola é reforçada. A esposa, então, o aceitou.

Sim, eu conheci muitas pessoas que viviam em Paris, colocavam silicone e então, como Lola, foram trabalhar em Barcelona. O personagem de Lola é inspirado diretamente por um travesti que tinha um bar na praia em La Barceloneta. Ele vivia com sua esposa e não a deixava usar uma minissaia, embora ele mesmo andasse de biquíni. Quando eu ouvi essa história, me pareceu uma perfeita ilustração da natureza absolutamente irracional do machismo. (ALMODÓVAR, in Strauss, 2006, p. 183, tradução nossa).

Rosa pergunta o porquê e Manuela responde *“Somos idiotas e um pouco lésbicas”*, ao se referir as mulheres. Lola passava todo o tempo com um biquíni mínimo *“transando com tudo o que aparecia”*, no entanto, brigava quando sua esposa colocava uma minissaia. *“Como pode ser machista com aquele par de peitos?”*. Prestes a ser atendida, Rosa ressalta que trabalha com grupos de risco e, por precaução, vai pedir o teste do vírus H.I.V

Mais tarde, no camarim de Huma, Manuela chega e inventa uma desculpa para a ausência de Nina, que não poderia comparecer de tão drogada. Ela pede para assumir o papel, em outra clara referência à *A malvada*. Uma foto de Bette Davis estampa o painel de Huma. Nina está a seu lado. A noção de ídolo e amor, coloca novamente Huma em desvantagem e dependência.

Após o sucesso como substituta na peça, Manuela recebe a visita de Rosa que conta uma descoberta: era soropositiva. Manuela se enfurece e pergunta se Rosa não sabia que Lola se picava há 15 anos. Essa cena é crucial para a derrubada de um conceito, possivelmente intrincado na maioria dos espectadores. Lola não é soropositiva devido a um estilo de vida promíscuo ou por ter trabalhado como prostituta. O estigma cai quando descobrimos que o uso de drogas injetáveis pode ser o motivo de se ter contraído Aids.

Uma outra possibilidade que gostaria de apontar aqui, sem contudo esgotar o assunto, é demonstrar que, se a indústria cinematográfica norte-americana não considera o assunto relevante, para outras cinematografias, ele não se encerrou. (...) Desta forma, é possível perceber que este é um local onde o doente de Aids – soropositivo, homossexual – é retratado de uma forma não estigmatizada. (...) A punição ainda ocorre – Esteban I (Lola) e Rosa morrem em decorrência da doença – mas as imagens não tem uma significação de punição, como nos filmes comerciais produzidos pelos grandes estúdios. (MAURO, 2006, p. 160).

No outro dia, Nina, enciumada, coloca Manuela na parede e questiona o real motivo de seu aparecimento na vida de Huma. Manuela se emociona e conta a história de Esteban. No dia seguinte, Huma aparece na casa de Manuela. Rosa já está instalada, pois precisa de cuidados mais próximos - além de soropositiva, sofre de pressão alta. Huma reafirma sua dependência por Nina: *“Sem Nina, não posso fazer a peça. Ela é viciada em heroína e eu sou viciada nela”*. Agrado aparece e as quatro mulheres embarcam em um papo descontraído. Manuela acaba sugerindo que Agrado tome seu lugar como assistente de Huma. Ao levar sua nova patroa para casa, Agrado conta que já morou em Paris e tinha sido caminhoneira antes de se prostituir.

Já como assistente de Huma, Agrado ajuda Nina a se trocar. Ela pergunta: *“Agrado, nunca pensou em se operar?”*. Agrado responde: *“As operadas não tem trabalho. Os clientes gostam das pneumáticas e bem dotadas”*. Passam-se meses. No camarim de Huma, Agrado passa a roupa. Mário (Carlos Lozano), o ator principal da peça, entra no local. Ele é um tipo masculino e robusto. O rapaz pede ‘uma chupada’ para relaxar. Agrado retruca: *“Pois faça você em mim. Estou muito nervosa”*. Ele responde: *“Seria a primeira vez que chuparia o pau de uma mulher, mas se for necessário”*. Agrado recebe uma ligação. Uma briga entre Nina e Huma não deixaria a peça acontecer naquela noite. Ela decide, então, contar a platéia sobre sua vida. Ela conta sobre suas cirurgias plásticas: silicone nos lábios, testa, maçãs do rosto, quadris e traseiro, redução da mandíbula, nariz e depilação definitiva a laser. Ela conclui o discurso: *“Sai muito caro ser autêntica. E, nestes casos, não se deve ser avarenta. Porque nós ficamos mais autênticas quanto mais nós nos parecemos com o que sonhamos que somos”*.

Ao dar a luz, Rosa morre. No enterro, o espectador é apresentado a Lola (Toni Cantó), que conta a Manuela que está morrendo. Manuela conta-lhe tudo

sobre o passado. Sua figura é feminina, porém, a travesti não possui trejeitos de mulher. A voz é bastante masculina e ela parece até desengonçada no papel de mulher.

Deixando de lado as circunstâncias pessoais, existe um instinto animal que incita o ser humano a procriar e proteger sua prole, e exercitar seus direitos sobre aquele ser. É o que Lola representa, e é talvez o fator mais escandaloso sobre o filme, mesmo que eu mostre de uma maneira natural. Lola mudou todo seu jeito de viver, seu corpo inteiro, porém uma coisa dentro dela permanece intacta. (ALMODÓVAR, in Strauss, 2006, p. 185).

Manuela apresenta o filho de Rosa a Lola, que se emociona. Ela também deixa uma foto de Esteban, o filho deles, morto meses antes.

O importante sobre Manuela e Lola como um casal é que elas se odiavam enquanto estavam separadas. Com a nova criança, elas entendem uma à outra. Manuela entendeu que nada poderia ser mais natural do que um pai e seu filho se conhecerem, e que resistir a isso não fazia bem a ninguém. Eu queria que o público – mesmo que pareça um pouco forçado – visse esse trio como uma coisa natural. (...) Para mim essa família atípica evoca essa abrangência possível de tipos de família no final do século 20. Se algo é o marco do fim do século, esse marco é precisamente a quebra da família tradicional. (ALMODÓVAR, in Strauss, 2006, p. 193).

Manuela conta à mãe de Rosa, que o bebê é filho de Lola e foge com o menino. Dois anos depois, volta à Barcelona para um seminário sobre Aids. A criança, também chamada de Esteban, encontra-se curada. O vírus HIV não se desenvolveu. Ela encontra-se com Agrado e Huma. Descobre que Nina casou-se e mora no interior. Cumprimenta Lola com um selinho.

No final, Nina vai embora, volta para sua terra natal e dá a luz a uma criança feia, mas mesmo assim Marisa (Huma) ainda a ama. O importante desta tomada em Marisa é que ela está encarando os dois sentimentos que tem por Nina, bem como a dor que o amor lhe trouxe daqui para frente. (ALMODÓVAR, in Strauss, 2006, p. 193).

Acaba-se a fita. Antes dos créditos, Almodóvar dedica: *“A Bette Davis, Gena Rowlands, Romy Schneider. A todas as atrizes que interpretaram atrizes, a*

todas as mulheres que atuam, aos homens que atuam e se tornam mulheres, a todas as pessoas que querem ser mães. A minha mãe”.

2.3.1.4 *A má educação: tradição católica em xeque*

*"Igual que en un escenario
 Finges tu dolor barato
 Tu drama no es necesario
 Ya conozco ese teatro
 Fingiendo qué bien te queda el papel
 Después de todo parece
 Que ésa es tu forma de ser"*

La Lupe – Puro teatro

Logo nos créditos iniciais que anunciam o filme *A má educação*, as referências religiosas têm início: imagens de cruzes e santos se misturam a *pin-ups* e imagens pornô-eróticas. A fita se passa em Madrid, no ano de 1980. O diretor Enrique Goded (Fele Martínez) procura no jornal a inspiração para um novo filme quando recebe a visita de Ignácio Rodrigues (Gael García Bernal), um ator independente que havia estudado com ele. Os dois não se encontravam há 16 anos. Rodrigues levava o roteiro de *La visita*, uma narrativa sobre o tempo em que estudaram juntos. Ignácio agora se chamava Angel Andrade, um nome artístico. Quando Ignácio sai, Enrique é questionado por seu assistente sobre Angel e responde: *"Ele foi meu primeiro amor"*. A homossexualidade do diretor é retratada logo no início do filme.

Em espanhol, as palavras *'la visita'* denotam não somente a visita, mas também o visitante. Juan vai ver Enrique para lhe trazer uma história, assim como Ignácio levou a história para Padre Manolo. Tudo está refratado em um jogo de espelhos. (ALMODÓVAR, in Strauss, 2006, p. 217, tradução nossa).

Em um *flashback*, um pequeno povoado da Espanha é mostrado. Num bar repleto de homens tipicamente heterossexuais, um sujeito (Alberto Ferreiro) vestido com uma jaqueta de couro se levanta após perder em um jogo de pôquer. Ele entra em uma sala onde uma travesti dança. Na platéia, dois casais heterossexuais e dois homens fardados juntos em uma mesma mesa. A travesti anuncia Zahara (Gael García Bernal). Eis que surge a figura de Ignácio/Angel com um vestido que imita o corpo feminino dublando *Quizás*. Ele joga uma rosa para o rapaz na platéia que a pega com satisfação.

Já observamos que a obsessão de Pedro Almodóvar consiste em poder conciliar em um mesmo personagem sua parte feminina e sua parte masculina. Podemos afirmar que em *A má educação* ele consegue totalmente graças a este personagem, interpretado magnificamente por Gael García Bernal, tão atraente como mulher do que como homem. (...) É precisamente esta paixão, que consome tanto as almas como os corpos e caracteriza por igual o amor de Padre Manolo por Ignacio e de Berenguer pelo jovem Juan. Paixão devastadora e mórbida que pode levar a loucura e que só o cinema pode retratar. Por efeito, se compararmos as duas versões desta história de vingança, só podemos constatar a força do cinema. (MÉJEAN, 2007, 161)

Ao fim da apresentação, o rapaz aguarda as travestis. Vendo que ele está embriagado, Zahara o ajuda a achar as chaves de sua moto. Ela se aproxima de maneira íntima, colocando seu rosto próximo à cintura e ele não oferece objeção. Na cena seguinte, Zahara pratica sexo oral no rapaz que adormece bêbado. Ela vasculha sua carteira e entrega as chaves à amiga, Paquito, que destaca que o rapaz, mesmo dormindo, ainda tem uma ereção. A câmera focaliza o volume no lençol do rapaz. Zahara descobre que ele se chama Enrique e desiste de roubar a moto. Ao invés do furto, faz sexo com o rapaz que dorme. Zahara escreve uma carta, dizendo que na verdade se chama Ignacio e que descobriu que ele é casado e tem um filho. Ela marca um encontro para mais tarde na pastelaria. De volta ao presente, Enrique lê o roteiro emocionado. O assistente, Martin (Juan Fernández), o liga para dizer que sente sua falta. Um relacionamento posterior a essa ação é explicitado, apesar da falta de intimidade dos dois como ex-amantes no início do filme.

De volta à narrativa, Paquito (Javier Cámara) e Zahara se encontram na porta de um antigo cinema. Paquito, apesar dos trejeitos femininos e da indumentária, só se refere a Zahara como 'bicha' e 'viado'. As duas usam cocaína e Zahara diz que vai encontrar Padre Manolo. As duas entram na igreja e assistem a missa. Zahara segue o padre após o fim da celebração e dá ordens para Paquito roubar a igreja. Padre Manolo (Daniel Gimenez Cacho) se assusta com ela, que diz que é irmã de Ignacio e que tem um recado para ele. Ela conta que Ignacio morreu. Zahara sai da igreja, escala o muro da escola e surpreende Padre Manolo que, minutos antes, observava uma foto de Ignacio criança. Ela chantageia o padre mostrando a história de *La visita*, pedindo dinheiro ou então

mandará a história para os jornais contando os abusos sexuais sofridos na escola.

Em *A má educação*, a espiritualidade é, claro, presente por meio da Igreja, a face oficial da espiritualidade na sociedade atual – mesmo se, por mim, ela representa várias outras coisas. No filme, a liturgia católica não é dirigida a Deus, mas aos personagens do filme. O que importa para eles é o desejo, a paixão; mais do que até mesmo a vida. (...) Quando Zahara entra na igreja, Padre Manolo está celebrando uma missa; é um ato de contrição e ela faz das palavras do padre as suas, para expressar sua própria verdade. Ele diz, ‘É minha culpa, minha mais dolorosa culpa’, e ela responde, ‘É sua culpa, sua mais dolorosa culpa’. Ela se apropria da linguagem da igreja, e a apresenta como sua. (ALMODÓVAR, in Strauss, 2006, p. 222, tradução nossa).

Um outro *flashback* invade a tela. A criança Ignacio (Nacho Pérez) canta *Moon river*, tema de *Bonequinha de luxo*, com Padre Manolo tocando violão. Os garotos brincam na água, alheios a cantoria de detrás das plantas. Ignacio grita e sai correndo. Acaba caindo e o Padre Manolo vai ajudá-lo, arrumando a batina. Padre Manolo lê a seguinte frase: “*O sangue escorreu e dividiu minha testa em dois. Senti que a mesma coisa iria acontecer com a minha vida. Que ela seria sempre dividida e nada poderia fazer para evitar*”. No escritório, Padre José avisa sobre o roubo. Zahara pede um milhão em dinheiro. Descobrimos que o ano é 1977.

Em mais um *flashback*, vemos a fascinação de Padre Manolo escolhendo Ignacio para o time de futebol ou apenas o observando no coral de meninos. Na missa, Enrique (Raúl García Forneiro) olha para o menino Ignacio. Eles saem juntos e confidenciam que vinham se olhando. Os garotos vão ao Cine Olympo assistir ao filme *Esa mujer*, com Sara Montiel. Na tela, ela faz o papel de uma freira que volta transformada em mulher sensual ao convento. Ignacio elogia Sara e Enrique coloca a mão em seu colo. Os garotos se masturbam. A câmera mostra apenas as cadeiras, pelas costas, e o movimento das mãos dos garotos.

(Sobre Sara Montiel) Apesar de ser um dos admiradores dela, na Espanha e na América existem pessoas que tem quem uma devoção absoluta a ela. E sim, ela tem uma cultura gay que a acompanha. Então, mais uma vez, para os meninos de *A má educação* é como se eles estivessem assistindo o futuro na tela. Um deles iria virar um travesti que canta e dança e o outro, um diretor de cinema também homossexual. (...) Sara Montiel interpreta a mulher que retorna para visitar a Madre Superiora do convento que ela já havia estado como

freira. Ela é a visita em *La visita*. (ALMODÓVAR, in Strauss, 2006, p. 228, tradução nossa).

Mais tarde no dormitório, eles se encontram no banheiro. Ignácio confessa-se arrependido, porém Enrique diz que nada sente, pois não acredita em Deus e é hedonista. Padre Manolo surpreende os dois e expulsa Enrique. Com Ignácio, é bondoso: *“Mesmo que eu quisesse, não consigo ficar bravo com você. Mas me prometa que o que houve não vai acontecer de novo”*. Padre Manolo consola Ignácio, passando a mão em seu rosto suavemente. Ele pede, *“Se não o expulsar, farei o que o senhor quiser”*. No texto de *La visita*, *“Me vendi pela primeira vez naquela sacristia, para evitar que Enrique fosse expulso (...) Mas Padre Manolo me enganou e eu jurei que um dia eu o faria pagar por isso”*. Durante um jogo no pátio da escola, Ignácio vê Enrique indo embora e chorando. O rosto de Ignácio se transforma em Gael García Bernal e o de Enrique em Fele Martínez.

No tempo atual, Ignácio/Angel pede para interpretar Zahara. Enrique mostra-se receoso e diz que ele não faz o tipo físico. Em seguida, os dois saem de um clube *underground* e vão para a casa de Enrique. Eles resolvem tomar banho de piscina. Ignácio/Angel despe-se e Enrique o olha fixamente. Percebendo isso, Ignácio/Angel resolve tomar banho de cueca. A câmera focaliza seu corpo. Enrique fuma um cigarro e observa o rapaz na piscina. Ao sair da água, Ignácio/Angel despe-se. A câmera o mostra nu de costas e de frente, mostrando seus pêlos pubianos na calça entreaberta. Enrique diz que não reconhece Ignácio em Angel e sai.

No outro dia, Angel vai até o show de uma travesti que canta *Maniqui parisien*, de Sara Montiel. Ele anota e imita os trejeitos. Angel a procura após o show e pede dicas. Ao dizer *“Você não é ator, é só um viado”*, em tom de normalidade, ela se ofende.

De qualquer forma, Juan é totalmente homofóbico desde o início. Entretanto, ele tem uma ambição latente e é capaz de tudo, mesmo quando a situação se complica. Nas cenas eróticas, seu personagem se comporta de maneira egoísta, ele não se entrega fisicamente. No final, para Juan continuar um cara mau de face adorável, seu personagem não poderia ser redimido por doçura ou por humor. (ALMODÓVAR, in Strauss, 2006, p. 226, tradução nossa).

Com o isqueiro deixado por Angel em sua casa, Enrique descobre o endereço de um bar na Galícia e segue para investigar a história do rapaz. Descobre que na verdade Ignacio morreu e Angel é Juan, irmão dele. Enrique recebe uma carta de Ignacio, devolvida pela falta de endereço. Nela, Ignacio conta que Padre Manolo, que agora atende por Sr. Berenguer, casou-se e manda o roteiro de *La visita*.

Em *A má educação*, o personagem Juan é baseado em Ripley, interpretado por Alain Delon em *O sol por testemunha*, de René Clement. Ele é um criminoso inteiramente sem escrúpulos e com enorme poder. (...) Juan tem um rosto adorável que denuncia nada mais do que sua verdadeira natureza. (ALMODÓVAR, in Strauss, 2006, p. 212, tradução nossa).

De volta a Madrid, Enrique recebe Angel que pede uma segunda chance. Eles transam. Em *off*, Enrique conta que Angel transformou-se em seu objeto sexual. “*Ele permitia que eu o penetrasse com frequência, mas só fisicamente*”.

Enrique é o personagem que quer saber, Ele tem a intuição de que por trás do que acontece com ele, está um segredo, um que vai muito além do que eu mostro (...) Ele também faz o filme para ver o quanto longe Juan é capaz de ir, porque maldade e decepção são temas que representam uma tentação óbvia para um diretor. Isso tudo misturado ao desejo carnal. Eu não sei se isto está claro no filme, mas para mim o desejo físico está acima de tudo o que há entre Enrique e Juan. (ALMODÓVAR, in Strauss, 2006, p. 218, tradução nossa).

Na cena seguinte, o espectador descobre que os *flashbacks* de Ignacio/Zahara e Padre Manolo são parte da filmagem de *La visita*. Na conclusão, Padre José quebra o pescoço de Zahara. Angel chora quando a cena acaba.

Quando Enrique diz a Juan que *La visita* não pode ter um final feliz, ele explica que a Igreja não pode simplesmente deixar Zahara ir: ela seria uma bomba ambulante que poderia explodir a qualquer momento. Ele acrescenta que se a Igreja tivesse de usar de violência para prevenir Zahara de denunciá-los, ela não hesitaria em fazê-lo. Mas Enrique também diz a Juan, por meio disso tudo, que o relacionamento deles não poderia ter um final feliz. (ALMODÓVAR, in Strauss, 2006, p. 219, tradução nossa).

Assistindo a tudo, o Sr. Berenguer (Lluís Homar) decide contar à Enrique toda a história. Três anos antes, Berenguer recebe uma ligação de Ignacio, que busca reconhecimento por uma história que mandou à editora em que ele

trabalha. Ele finge não reconhecer Ignácio que refresca sua memória: *“Me lembro de como me abraçava pelas costas enquanto declarava seu amor (...) Lembro dos botões do seu habito marcando minha coluna”*. Assustado, Berenguer vai ver Ignácio (Francisco Boira) e vê que ele se transformou em travesti. Vestido com um roupão semi-aberto, Ignácio tem corpo de mulher, mas não possui trejeitos forçados. Ele é viciado em heroína e pede dinheiro para Berenguer para poder fazer suas últimas plásticas, antes de desintoxicar-se. O Padre vê Juan, que mora com Ignácio, e considera a chantagem um investimento. Ele se aproxima dos dois, trazendo pequenas quantias de dinheiro que satisfazem Ignácio. O travesti lhe dá um ultimato e diz que quer seu dinheiro quando voltar de viagem. Nesse meio tempo, Berenguer se aproxima de Juan. Enquanto Ignácio está fora, Juan e Berenguer vivem semanas de amor tórrido. Em uma das cenas, eles se beijam freneticamente no sofá, enquanto Juan filma tudo com uma máquina Super-8. Berenguer pede que seu rosto não seja filmado para preservá-lo com relação a família.

Os dois concordam que deveriam dar um fim em Ignácio. Juan compra uma dose cavalgar de heroína pura e dá a seu irmão. Para passar o tempo, Juan e Berenguer vão ao cinema. Enquanto isso, Ignácio se pica pela última vez. A travesti morre enquanto escrevia uma carta para Enrique. Juan decide que seria melhor se eles não se vissem por um tempo. Berenguer beija Juan, que se despede, e chora. Quando acaba de contar a história, Berenguer dá de cara com Juan, que se assusta.

Logo depois, Juan vai a casa de Enrique para explicar a situação e disse que planejava contar tudo. Ele conta como foi difícil lidar com a homossexualidade de Ignácio: *“Você não sabe como é ter um irmão como Ignácio e morar em uma cidade pequena”*. Ao se despedir, Juan entrega a carta que Ignácio escrevia a Enrique quando morreu. Na tela, o destino dos personagens é contado. *“Depois de La visita, Angel Andrade se tornou o galã mais cobiçado das telas. Seu reinado durou 10 anos. Nos anos 1990, sua carreira sofreu altos e baixos. Ele se casou com Monica, a moça que cuidava do guarda-roupa. No momento, trabalha exclusivamente em séries de TV. O Sr. Berenguer, antes Padre Manolo, desapareceu da vida de Angel Andrade. Começou a pedir dinheiro e fazer chantagem. Numa noite, foi atropelado e morreu. O motorista não parou.*

O carro era dirigido por Angel Andrade. Enrique Goded ainda faz cinema com a mesma paixão”.

Nos fixemos também no texto que aparece na porta da casa ao fim do filme, que anuncia que o cineasta Enrique Goded seguia fazendo seus filmes com paixão. A fita acaba, certamente, com esta última palavra ampliada até ficar borrada. Este exemplo permite situar mais precisamente a intenção de Pedro Almodóvar em sua décima quinta produção, que joga com os níveis de percepção e as implicações de um relato com múltiplas facetas, em que os personagens se encaixam como bonecas russas. Tudo se baseia em falsas aparências e em uma espécie de identificação dos personagens que faz com que este filme transforme-se em difícil de resumir e, sobretudo, de assimilar. (MÉJEAN, 2007, p.157)

3 CONCLUSÃO OU CONSIDERAÇÕES FINAIS

De longe, podemos traçar um paralelo entre a carreira cinematográfica de Pedro Almodóvar e a evolução da questão LGBT no mundo. Enquanto o cineasta percorreu, durante quase 30 anos de carreira, fases distintas, tanto de aceitação do público como da crítica especializada, o homossexual, e com isso englobam-se todos os tipos, passa por algo semelhante. Do início *trash*, sem limites e *punk* de *Movida Madrileña*, Almodóvar conseguiu o reconhecimento que lhe é devido após anos de árduo trabalho, erros e acertos. A questão LGBT, que historicamente como as outras minorias sociais, também passou por erros diversos de interpretação, hoje, consegue ser aceita com maior facilidade, algo que a meu ver deveria ser tão claro como água.

Tal como os filmes de Almodóvar, o homossexual conquistou seu espaço, mas ainda não consegue ser “digerido” pela maior parte da população. Ao mesmo tempo em que seus membros lutam pela afirmação de seus direitos, como grupo, fazem cada vez mais questão de se segregarem e assumir o papel imposto por uma sociedade retrógrada e hipócrita onde se aceita tudo, desde que seja na casa do vizinho.

Olhando para a questão de maneira peculiar, Almodóvar empurrou os limites do cinismo dessa sociedade, sem medo de ser tachado como panfletário ou emblemático. Se a produção artística reflete e reproduz aspectos culturais da época e do lugar onde se dá, o fato de Almodóvar ter desenvolvido seu cinema na Europa reforça a idéia de que os padrões culturais de determinados povos poderia explicar esta maior abertura que o cinema europeu proporciona, principalmente com relação às questões LGBT, favorecendo o desenvolvimento mais fértil desse tipo de obras. Assim, o gênio inovador de Almodóvar rompe de certa maneira os padrões europeus e muito mais ainda os americanos.

O choque que o cineasta proporciona em suas obras não é gratuito e visa sempre o propósito de esfregar na cara da sociedade, sem medo, o poder dos marginalizados, seja este a mulher abusada que busca sua liberdade, a ninfomaníaca com fobia de sol ou o homossexual que tem desejos, a lésbica que deseja a patroa e o homem traumatizado que busca no cinema a memória de um grande amor.

Mais do que nunca, com os personagens peculiares e às vezes até um pouco caricaturais, Pedro Almodóvar tornou-se mestre em retratar o ser humano, com todos seus defeitos e qualidades, pintados de maneira berrante e que gritam para serem aceitos em uma sociedade que, por mais moderna que seja, ainda se fecha com relação a certos ideais.

Pautando o cinema, o cineasta conseguiu com a maturidade e reconhecimento alcançados no fim do século passado, transformar-se em um cineasta que atinge a grande massa, sem nunca perder suas marcas registradas, que continua a evoluir e não cair nos clichês quem povoam a indústria cinematográfica atualmente. Como os filme de Almodóvar, a questão LGBT evolui com o passar dos anos, e, mesmo que aos poucos, começa a ser aberta e tratada como normal, algo que somente a mudança de mentalidade do mundo poderá trazer.

4 REFERÊNCIAS

ALMODÓVAR, Pedro. **Patty Diphusa**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

CAÑIZAL, Eduardo Peñuela (Org). **Urgidura de sigilos: ensaios sobre o cinema de Almodóvar**. São Paulo: Annabulme: ECA -USP, 1996.

CODATO, Henrique. **Identidade e representação: Um estudo de gênero no cinema de Hollywood** (artigo). Brasília: Revista Universitas // Comunicação, volume 2, número 2, agosto de 2006.

JODELET, Denise (Org.) **As representações sociais**. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2001.

LABAKI, Amir (Org). **Folha conta 100 anos de cinema**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1995.

LAVILLE, Christian e DIONNE, Jean. **A construção do saber – Manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999

LOPES, Denilson. **Cinema e gênero**. UnB: Disponível em <http://www.pos.eco.ufrj.br/revista/modules/wfsection/article.php?articleid=69>. Acessado em outubro de 2007.

MAURO, Ives. **A doença nos filmes de Pedro Almodóvar. Um estudo de caso: Tudo sobre minha mãe**. (artigo). Santa Catarina: Revista Esboços, número 16, segundo semestre de 2006.

MÉJEAN, Jean-Max. **Pedro Almodóvar**. Buenos Aires: Ma non troppo, 2007.

MENEZES, Paulo. **À meia luz – Cinema e sensualidade nos anos 70**. São Paulo: Editora 34, 2001.

SÁ, Celso Antônio. **A construção do objeto de pesquisa em representações sociais**. Rio de Janeiro: UERJ, 1998.

STRAUSS, Frederic. **Almodóvar on Almodóvar: Revised Edition**. Londres, Faber and Faber Limited, 2006.

FILMES

LABIRINTO DE PAIXÕES. Dirigido e produzido por Pedro Almodóvar. Espanha: Alphaville S.A / Cult Filmes (Brasil), 1982. VHS.

A LEI DO DESEJO. Direção: Pedro Almodóvar. Produzido por Agustín Almodóvar e Miguel Ángel Pérez Campos. Espanha: El Deseo S.A / Mundial filmes (Brasil), 1987. DVD.

A MÁ EDUCAÇÃO. Direção: Pedro Almodóvar. Produzido por Agustín Almodóvar, Pedro Almodóvar e Esther García. Espanha: Canal + Espana, El Deseo S.A / Fox Filmes (Brasil), 2004. DVD.

TUDO SOBRE MINHA MÃE. Direção: Pedro Almodóvar. Produzido por Agustín Almodóvar e Michel Ruben. Espanha: El Deseo S.A./ Fox Filmes (Brasil), 1999. DVD.